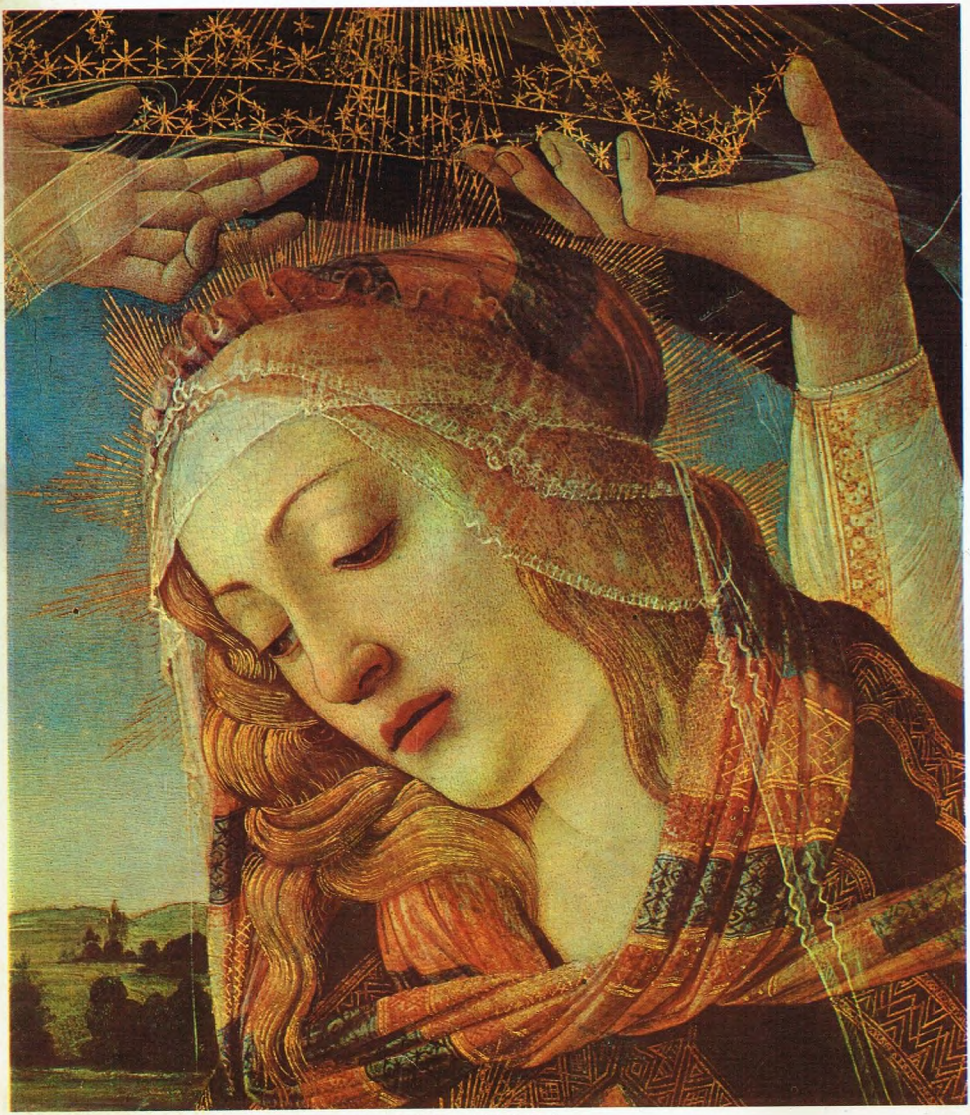
PINACOTECA DE LOS GENIOS

6

Botticelli



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Sandro Botticelli

Monografía, por MINA BACCI

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

MINA BACCI

Sandro Botticelli

1

Nacido en Florencia en 1445, hijo de un tal Mariano Filipepi, curtidor, el joven Sandro (Alejandro), enfermizo e inquieto, realiza estudios literarios, acaso más extensos de los que eran por entonces habituales, al menos en su ambiente, abandonándolos después por la pintura bajo la dirección del viejo Felipe Lippi. Cuida de él durante aquellos años su hermano mayor, Juan, llamado el Botticello, sobrenombre que heredará Sandro.

Cuando Botticelli aparece en la vida artística florentina —le preceden en muy pocos años el Pollaiolo y el Verrocchio y le sigue a corto plazo Leonardo—, Florencia está viviendo uno de sus momentos más espléndidos. Económica y políticamente pujante, posee la cultura más avanzada de la época y los más altos ingenios. Sin haber cumplido aún los treinta años, Sandro ha entrado ya en el círculo de los Médicis donde se le considera el maestro predilecto. Pinta en 1475 un estandarte destinado a Julián de Médicis para la famosa justa poética cantada por Poliziano, y, después del drama de la conspiración de los Pazzi, pinta en el Palacio del Bargello las efigies de los conjurados ahorcados. Trabaja para Lorenzo el Magnífico y para el otro Lorenzo, hijo de Pierfrancesco, de la rama segundona de los Médicis, entrando así en contacto con el culto círculo intelectual neoplatónico, cuyas ideas se reflejan en su cuadro más conocido, La Primavera.

En 1481 es llamado a Roma para pintar en la Capilla Sixtina, junto a los maestros más famosos de la época, las vidas de Cristo y de Moisés. Pero un año después está de nuevo en Florencia para retomar sus temas predilectos: los mitos antiguos, las Vírgenes, los retablos. Es el último decenio de plena serenidad para Botticelli, el momento de El nacimiento de Venus, *de los frescos de la villa Tornabuoni, de los famosos tondos (cuadros de forma circular)* —La Virgen del Magnificat *y la* de la granada—, *de los encargos para las iglesias y los conventos más importantes, el* Retablo de San Bernabé, La Coronación de la Virgen *para el convento de San Marcos, la* Virgen con Santos *para la iglesia del Espíritu Santo,* La Anunciación *para los monjes de Cestello. Pero ya en estas últimas obras se advierte una fisura, un indicio de crisis que la muerte de Lorenzo el Magnífico, en 1492, y los sucesos políticos de 1494 debieron, desde luego, agudizar. Entre tanto, las prédicas de Savonarola, que aún en vida de Lorenzo tronaba desde el púlpito contra la licencia y la corrupción de la época, iban insinuando en el ánimo del maestro —que vivía por entonces en casa de su hermano Simón, ardiente secuaz del religioso—, dudas y escrúpulos sobre su pasada actividad, sobre aquellas fábulas profanas que los hijos espirituales del Fraile iban retirando de las casas florentinas, con fanático empeño, para sacrificarlas en las hogueras de las cosas vanas. En un hombre de cincuenta años, de espíritu introvertido e hipersensible como el suyo, cuya sutil melancolía se advierte aun bajo la aparente serenidad de los mitos profanos de sus pinturas, el derrumbamiento del mundo que lo había acogido y glorificado, la crisis espiritual agudizada por la condenación y la muerte de Savonarola representaron realmente el golpe de gracia. Desde aquel momento hasta su muerte, el maestro vive encerrado dentro de su mundo, rechazando toda imagen "deshonesta" para consagrarse tan sólo a la historia sagrada y a las representaciones simbólicas y alegóricas, con un rigor que ha sido calificado de casi luterano. Y en la Florencia del siglo XVI, que parece haberse olvidado ya de las advertencias del Fraile y en la cual trabajan codo a codo los nuevos maestros, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, el viejo Botticelli aparece inevitablemente como un talento superado. Los encargos que recibe son cada vez menos frecuentes y, en los últimos años, pinta ya tan sólo para pequeñas congregaciones y para modestos particulares. Incluso Isabel de Este, a quien le había sido recomendado Botticelli en 1502 para que efectuase la decoración de su gabinete, que dejó interrumpida Mantegna, desiste del ofrecimiento.*

Y el 17 de mayo de 1510, Sandro Botticelli es sepultado en la iglesia de Todos los Santos, de Florencia, olvidado e incomprendido desde tiempo atrás.

El "redescubrimiento" de Botticelli, después de varios siglos de olvido casi absoluto, es un hecho relativamente reciente. Superado y arrinconado ya en sus últimos años no logró reconocimiento alguno, a los pocos decenios de su muerte, ni siquiera en Vasari, cuya "Vida" carece de esa simpatía humana y de esa admiración incondicional que el historiador aretino tributa a sus maestros predilectos y aparece desvaída y distante, mientras por las páginas corren falsas e irritantes las anécdotas que intentan llenar el vacío.

En el siglo pasado redescubrió a Botticelli el esteticismo inglés, cuyos primeros puestos ocupaban Ruskin y Pater, y los prerrafaelistas lo tomaron en seguida como modelo cuando se volvieron hacia las bellezas más terrenales después de un comienzo rigurosamente misticista. Pero no fue una moda o un capricho el culto que el siglo XIX tributó a Botticelli; había en ese momento, en efecto, una concordancia precisa entre la cansada elegancia del decadentismo europeo y el mundo aristocrático y melancólico del pintor florentino, pese a que el caso humano y artístico de Botticelli tiene más sinceridad que la morbosa y refinada sensibilidad tan dilecta al intelectualismo de la pasada centuria.

Botticelli aparece alrededor de 1465, a los veinte años, siguiendo las huellas del viejo Felipe Lippi. En sus primeras obras, Sandro no oculta este ascendiente cultural, y así es como imita a Lippi abiertamente en esa larga serie de Vírgenes que, en gran parte, han contribuido a dar fama al nombre de su maestro. Ciertamente el Lippi junto al cual se formó Sandro, que abandonó al poco tiempo Florencia para ir a terminar su actividad y su vida en Espoleto, no era ya el fiel divulgador del arduo lenguaje pictórico de Masaccio: la sólida corporeidad de sus obras juveniles habíase transformado ya en un

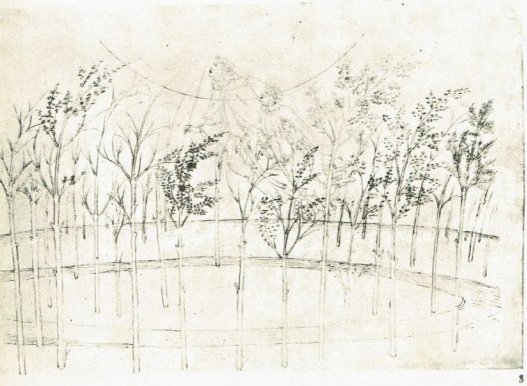
Un mundo de aristocrática belleza expresado en la pura musicalidad de los ritmos lineales

juego lineal cada vez más decidido en el que, sin embargo, reflorecían a veces ciertas notas del estilo de aquél, no del todo adormecidas. Por lo demás, la pintura florentina se orientaba desde tiempo atrás hacia la búsqueda de nuevas soluciones de carácter lineal y pocos años antes de Botticelli había surgido la corriente ilustrada por el Pollaiolo y el Verrocchio, que el joven Sandro estudió largamente, resuelto por completo a interesarse únicamente por aquellos pintores con los que se sentía afín. Pero, desde el primer momento, el sentido lineal de Botticelli se manifiesta como de naturaleza distinta al del maestro y al de sus coetáneos. El trazo marcado y algo pesado de Lippi se hace neto y sutil en él, la tensión cruel de los cuerpos del Pollaiolo se suaviza de golpe y la calidad casi metálica de las superficies del Verrocchio se transforma en límpidos planos de color animados por una sutil vibración de luz. Incluso la plenitud vital, casi popular, de las figuras de Lippi, cede el lugar, en sus pinturas, a un tono melancólico que nace, sí, de la patética inclinación de las cabezas que la masa de los cabellos parece gravar con un peso insostenible, así como de la pensativa expresión de los rostros, cuyas bocas no sonríen; pero también y, sobre todo, de esas líneas que corren, se enlazan y se separan con ritmos lentísimos.

Entre sus pinturas véase la *Fortaleza*, pintada en 1470, que completa un ciclo de las *Virtudes* de Piero Pollaiolo, o el *San Sebastián* para Santa María la Mayor, ahora en Berlín, pocos años posterior, ambas ejecutadas en un momento de evidente simpatía por las soluciones del Pollaiolo, pero en las que su tensión se traduce inmediatamente en una armonía casi elegíaca: la Fortaleza sostiene la maza con ademán desmayado y San Sebastián se apoya sobre el costado, dibujando con el cuerpo esa tierna curva patéticamente acentuada por la inclinación de la cabeza, en la que toda expresión dolorosa o enérgica parecería un absurdo.

Y asimismo, en la *Judit*, que está ahora en la Galería de los

2



3

Oficios, lo dramático del episodio de la heroína bíblica ha sido anulado mediante ese paso lento del cuerpo arqueado, al que ni siquiera la fluctuación del vestido logra sacar de su ritmo impasible, mientras en el cuadro que hace juego con aquél, inevitablemente cruento, Botticelli rehúye el representar el acto culminante del drama y elige en cambio el momento sucesivo cuando se descubre el cadáver decapitado.

El encuentro con los Médicis marca un momento decisivo en la vida de Botticelli: una suerte singular, pagada, sin embargo, a un precio alto, pues el idealismo neoplatónico del círculo intelectual con el cual entra en estrecho contacto exaspera y agudiza su ya tensa sensibilidad, dejándole después al descubierto e indefenso ante el drama político y religioso que se desarrolla en Florencia en el último decenio del siglo.

La Primavera, pintada alrededor de 1478 para la villa de Castello, residencia de Lorenzo el de Pierfrancesco, traduce en figuras, con suma agudeza, la atmósfera suspensa y enrarecida del círculo neoplatónico, su afán de conciliar el espíritu con la belleza terrena en formas de aristocrática y trasnochada elegancia. Entre tanto, los Pollaiolo, el Verrocchio y el joven Leonardo da Vinci se afanaban en esos mismos años en torno al misterio de los cuerpos, investigando sus secretos con un empeño que reflorecerá con igual vigor "científico" casi un siglo después, mientras el Ghirlandaio comenzaba a extender generosamente sobre los muros de las iglesias florentinas la fácil prosa de sus episodios religiosos, complaciendo la vanidad de una burguesía adinerada, sí, pero todavía insuficientemente refinada.

El mito antiguo es evocado por Botticelli con ayuda de los versos de Poliziano, en esa estupenda imagen del prado que florece como por arte de magia al paso de la ninfa Simonetta envuelta en una levísima túnica sembrada de flores. La actitud de Botticelli ante el mundo clásico es realmente singular: él no busca los cánones del mundo antiguo, el secreto racional de su armonía y de sus formas perfectas como hicieran pocos decenios antes los "padres" del Renacimiento, desenterrando y midiendo monumentos y esculturas. La suya es más bien la evocación angustiada de un mundo estupendo pero ya inalcanzable, perseguido a través de un verso, un rostro esculpido sobre un sarcófago, un fragmento arquitectónico. Por ejemplo, en esa *Adoración de los Magos*, de la Galería de los Oficios, en la que los Médicis y su círculo han prestado a los Magos y al séquito sus propios rostros– y con la que Botticelli ha obtenido, tal vez, la más intensa galería de retratos de toda su obra, presente él también bajo las ropas del joven del extremo derecho, con una capa amarilla– véanse esas arquitecturas clásicas del fondo, apenas trazadas a punta de pincel, revestidas de un tenue velo de color, que parecen aflorar de una lejanía remotísima, más evocadas que represen-

tadas, y no con su presencia intacta, sino en la frágil y "romántica" condición de ruinas.

El arte de Botticelli puede resumirse en el entrelazamiento ligerísimo de las Gracias de *La Primavera*, con su danza aérea de ritmo marcado por el arabesco precioso de las manos y por las líneas de los velos que envuelven pero no ocultan los cuerpos, sino que secundan, más bien, el sutil ritmo quebrado, a veces incluso cansino y de una insistencia casi angustiosa, con el que Sandro persigue y reanuda continuamente las líneas. El color es líquido, transparente, sin sombras densas, sólo con vibraciones sutilísimas de luz sobre las carnes pálidas y los pliegues transparentes.

El paisaje no está concebido como una perspectiva en fuga hacia el horizonte extremo, hasta los límites consentidos al ojo, sino como un breve espacio indicado con mano ligera. A Leonardo, que estaba por entonces esfumando sus lejanías tras el velo de la atmósfera, no le agradaban aquellos paisajes y aquellas arquitecturas de Botticelli, nítidas como si estuvieran dentro de una esfera de cristal.

El viaje a Roma, adonde fue llamado en 1481 para pintar en la Capilla Sixtina, junto a los más famosos artistas de la época, las vidas de Cristo y de Moisés, no parece haber dejado huellas profundas en su espíritu, y el Arco de Constantino pintado al fondo del *Castigo de los Rebeldes* tiene el aspecto de un culto ejercicio, de un inevitable homenaje a la ciudad que le hospedaba; pero no posee ya la fuerza evocadora de las ruinas de la *Adoración de los Magos*. Quizás el ambiente romano debía parecerle hostil y polémico, y en realidad no debían faltar en él envidias y rivalidades. Por otra parte, Botticelli, más acostumbrado a "evocar" y a "presentar" que a seguir el desenvolvimiento lógico y preciso de una narración, debía sentirse molesto relatando, en las vastas paredes de la Sixtina, las *Pruebas de Cristo y de Moisés* y el *Castigo de los Rebeldes*, escenas todas ricas de episodios y de movimiento y en las cuales era necesario encajar en planos diversos los numerosos hechos que constituían las complejas narraciones. Las mejores cosas de sus frescos sixtinos son los detalles, ciertos sagaces retratos que pueblan todas las escenas, ciertas figuras de doncellas (las hijas de Jetró en las *Pruebas de Moisés*, la joven con los haces en las *Pruebas de Cristo*) donde el maestro se entrega, feliz, a sus amadísimos ritmos lineales. Habiendo regresado el año después a Florencia, reanuda su tipo predilecto de pintura en los famosos "tondos": *La Virgen de la granada*, y *La Virgen del Magnificat*. Para él el "tondo" no es sólo una forma de moda, preferida a fines del siglo XV en Florencia para el cuadro sacro de devoción privada, sino que condiciona *a priori* todo el ritmo de la obra; en la *Virgen del Magnificat*, la composición fluye con sutil armonía circular hasta el arco formado por los brazos de los ángeles que sostienen suspendida la corona sobre la cabeza de la Virgen; en la *Virgen de la granada* es, en cambio, la distinta inclinación de las cabezas de la Virgen y de los ángeles la que apoya suavemente el ritmo del marco, mientras que en la parte inferior cierra el cerco la curva del cuerpo del Niño recostado en brazos de su Madre. Cambiada la forma en la *Virgen del libro*, ahora en el Museo Poldi-Pezzoli de Milán, el maestro subraya el corte vertical del cuadro colocando en la estancia silenciosa, contra el hueco luminoso de la ventana, las figuras alargadas de los personajes sacros.

Con su *Marte y Venus*, pintado quizás para los Vespucci y actualmente en la Galería Nacional de Londres; con *Palas y el Centauro* y el *Nacimiento de Venus*, ambos para Lorenzo el de Pierfrancesco y ahora en los Oficios, Botticelli vuelve a los mitos profanos; estamos alrededor de 1485. En el *Nacimiento de Venus* el desnudo castísimo en sus primeros estremecimientos vitales se encuentra trémulo, entre los Vientos que irrumpen por un lado y el Aura con el manto florido que llega por el otro; el color marfileño del cuerpo armoniza con el verde muy pálido de las olas que se recortan sobre el azul transparente del cielo; la costa, más que abarcar el

4

1 - Estudio de Ángel - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galería de los Oficios.

2 - Palas - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galería de los Oficios.

3 - Dibujo para la Divina Comedia: El Paraíso, canto I - Berlín, Museos del Estado.

4 - Dibujo para la Divina Comedia: El Purgatorio, canto XXVIII - Berlín, Museos del Estado.

5 - Luneto con Ángeles - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galería de los Oficios.

5

espacio lejano, parece retraerse en golfos y bahías bajo el empuje de los vientos, acompañando el movimiento del manto. Esta pintura es la nota más alta del diapasón de posibilidades expresivas de la línea melódica botticelliana y el ojo del espectador parece prenderse, perderse, enredarse en el entrelazamiento de los cuerpos de los Vientos, en la masa dorada de los cabellos de Venus, ritmos preciosos que la mano del maestro perseguía con ansiosa ternura. Pero, pasado este límite, no puede haber más que la academia o la crisis. Y precisamente entonces, al final del penúltimo decenio del siglo, empieza a notarse una tensión insólita en el fluir melódico de la línea, una grieta en el brillante cristal de las superficies. En el *Retablo de San Bernabé*, en *La Coronación* para San Marcos, y sobre todo en *La Anunciación* para los monjes de Cestello —obras que se hallan hoy todas en la Galería de los Oficios— la línea se hace más tensa, el color más vibrante, los cuerpos se doblan piadosamente y en los rostros aflora la tensión interna.

La muerte de Lorenzo el Magnífico, en 1492, la expulsión de Piero, dos años después, la conducta ambigua de Lorenzo el de Pierfrancesco en relación con Savonarola y, por último, su huida en 1497, fueron sucesos que perturbaron hondamente el ánimo, ya agitado, del artista. Además, la crisis religiosa, latente en el fondo de su temperamento melancólico e introspectivo y avivada por la predicación de Savonarola, tanto como por su condena y su muerte, tuvo una repercusión, inmediata también, en su arte, especialmente en esa *Piedad*, ahora repartida entre Munich y Milán, en la que los afligidos parecen desplomarse sobre el cuerpo muerto de Cristo, arracimados en grupos, dolorosos y envueltos en mantos de pliegues rígidos y cortantes como espadas. Proscritos los mitos profanos que habían alimentado "las quemas de las cosas vanas" en las plazas florentinas, Botticelli acepta aún el mundo antiguo pero sólo en cuanto éste es portador de mensajes morales, como en el caso de *La Calumnia* o de las historias "virtuosas" de Lucrecia y de Virginia. En *La Calumnia*, hoy en la Galería de los Oficios, cuya compleja iconografía proviene de la descripción de un cuadro de Apeles hecha por Luciano, muy famosa en aquellos tiempos y recogida también por Alberti en su tratado sobre la pintura, los personajes se precipitan, mezclados en entrelazamientos dolorosos, hacia la figura del rey Midas, mientras en el lado opuesto de la pintura se destaca, aislada e inmóvil, la estupenda figura de la Verdad desnuda, que resalta más aún por las lívidas vestiduras "funerarias" de la Penitencia, y donde Botticelli parece haber vuelto por un instante a la serena contemplación del desnudo femenino, que había marcado el *Nacimiento de Venus*.

El siglo XVI se inicia con dos obras de espíritu casi medieval, *La Crucifixión* y *La Natividad mística* (que se hallan ahora, respectivamente, en Cambridge y en Londres); en la primera, el panorama de Florencia aparece al fondo entre nubes tormentosas, mientras un ángel golpea a una zorra con una vara y de las ropas de la Magdalena abrazada a la Cruz escapa un lobo; una maraña alegórica, casi dantesca, en la que parece advertirse una intensa meditación sobre la "Divina Comedia", que Botticelli había estado ilustrando hasta poco antes para Lorenzo el de Pierfrancesco.

En *La Natividad* de Londres, el gozo del místico acontecimiento está dominado por una inquietud que impulsa a los ángeles a abrazarse trágicamente y que doblega sobre sí mismo al doloroso San José, mientras la inscripción griega que campea en lo alto, oscura y sibilina, adquiere un tono profético con su alusión a los "turbulentos" de Italia y al castigo inminente. Pero en el mundo florentino, que había superado y olvidado rápidamente la crisis religiosa promovida por Savonarola; en aquel espléndido veranillo de San Juan del Renacimiento italiano, que precede en breve plazo a la tragedia política de las invasiones extranjeras y al drama religioso de la Reforma, en aquella Florencia en la cual la "nuova maniera" triunfaba por obra de Leonardo, de Miguel Ángel y Rafael, Botticelli aparece ya como un artista superado, tanto por su encendida espiritualidad, que debía parecer un fanatismo, como por aquella repulsa polémica suya de las novedades del momento.

En la *Vida de San Zenobio*, serie formada tal vez por tablas que adornaban una congregación pueblerina consagrada al Santo, Botticelli agudiza y exaspera el sentido dramático de los sucesos dando a los personajes un ímpetu doloroso que los hace volcarse sobre el centro focal del drama —el niño muerto, el muchacho aplastado por el carro, los endemoniados—, escenas que la arquitectura de las líneas, casi crueles en la nitidez del trazo y en la transparencia de la luz fría, hace resaltar con crudeza. Y así concluyen, con un retorno nostálgico a los ritmos rigurosos de la primera parte del siglo XV, y con un dramático agudizarse de la propia sensibilidad, las vicisitudes humanas de este melancólico y exquisito exponente del Renacimiento italiano.

• *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Virgen con el Niño y ángeles (cm 100 x 71) - Nápoles, Museo Nacional de Capodimonte - *Este cuadro, procedente del Palacio Farnesio de Roma, es una obra juvenil, un poco anterior a 1470, con acusados elementos tomados de Felipe Lippi, atenuados, sin embargo, por un sentido sutil de la línea, como se ve en el peinado de los cabellos y en la correlación de los ademanes que ligan entre sí a las diferentes figuras.*

II - San Sebastián (cm 195 x 75) - Berlín, Museos del Estado - *Se trata probablemente de esa pintura que los textos antiguos indicaban como situada sobre una pilastra de la iglesia de Santa María la Mayor de Florencia, ejecutada en enero de 1474. La dramática tensión a la manera de los Pollaiolo, en la que el cuadro está evidentemente inspirado, se suaviza por su entonación hondamente elegíaca.*

III - Retrato de un desconocido (cm 57 x 44) - Florencia, Galería de los Oficios - *La medalla en relieve, de estuco dorado, alrededor de la cual se ciñen con extraordinario vigor las manos del personaje desconocido, es la acuñada en recuerdo de Cosme el Viejo cuando le fue adjudicado, a título póstumo, el calificativo honorífico de* Pater Patriae. *El cuadro podría fecharse alrededor de 1473-74.*

IV - Alegoría de la Primavera (cm 203 x 314 - detalle) - Florencia, Galería de los Oficios - *La singular y sumamente espiritual belleza de las figuras que componen la escena de* La Primavera *nos da quizás la expresión más completa del estilo de Botticelli y es, al mismo tiempo, la interpretación más aguda del ambiente refinado que se respiraba en el círculo neoplatónico florentino.*

V - Palas y el Centauro (cm 207 x 148 - detalle) - Florencia, Galería de los Oficios - *Esta tabla fue pintada alrededor de 1482 para la villa de Lorenzo el de Pierfrancesco, uno de los Médicis, y ha sido interpretada como alegoría política (alusión a la ponderada política de Lorenzo el Magnífico) o como alegoría moral, es decir, como la Cordura dominadora de los instintos.*

VI - VII - Alegoría de la Primavera (cm 203 x 314) - Florencia, Galería de los Oficios - *También esta tabla fue pintada alrededor de 1478 por encargo del culto y refinado Lorenzo el de Pierfrancesco y destinada a su villa de Castello; el artista ha traducido aquí en figuras, con suma agudeza, el mundo poético evocado por Poliziano en sus Estancias para la famosa Justa por él organizada.*

VIII - El nacimiento de Venus (cm 175 x 279 - detalle) - Florencia, Galería de los Oficios - *Pintada para Lorenzo el de Pierfrancesco alrededor de 1484, representa quizás el punto culminante de las posibilidades expresivas del trazo de Botticelli, que se revela plenamente en el reiterado entrelazamiento de los cuerpos de los vientos y en la suave ondulación de la maraña de largos cabellos de la diosa que emerge del mar.*

IX - Escena de la leyenda de Nastaglio degli Onesti (cm 138 x 83) - Museo del Prado - *Es uno de los cuatro paneles de un cofre nupcial, que ilustraban una célebre narración de Boccaccio; en ella se cuenta el cruel castigo de una mujer insensible para con su enamorado. Estos paneles fueron pintados en el estudio del maestro hacia 1484.*

X-XI - Marte y Venus (cm 69 x 172) - Londres, Galería Nacional - *Esta es una pintura más de las interpretadas de manera simbólica, costumbre tan dilecta al círculo intelectualista neoplatónico florentino. El pesado abandono de la figura de Marte alude, al parecer, al benéfico efecto de Venus, símbolo de la* Humanitas, *sobre las discordias y las guerras. La obra podría fecharse, aproximadamente, alrededor del año 1483.*

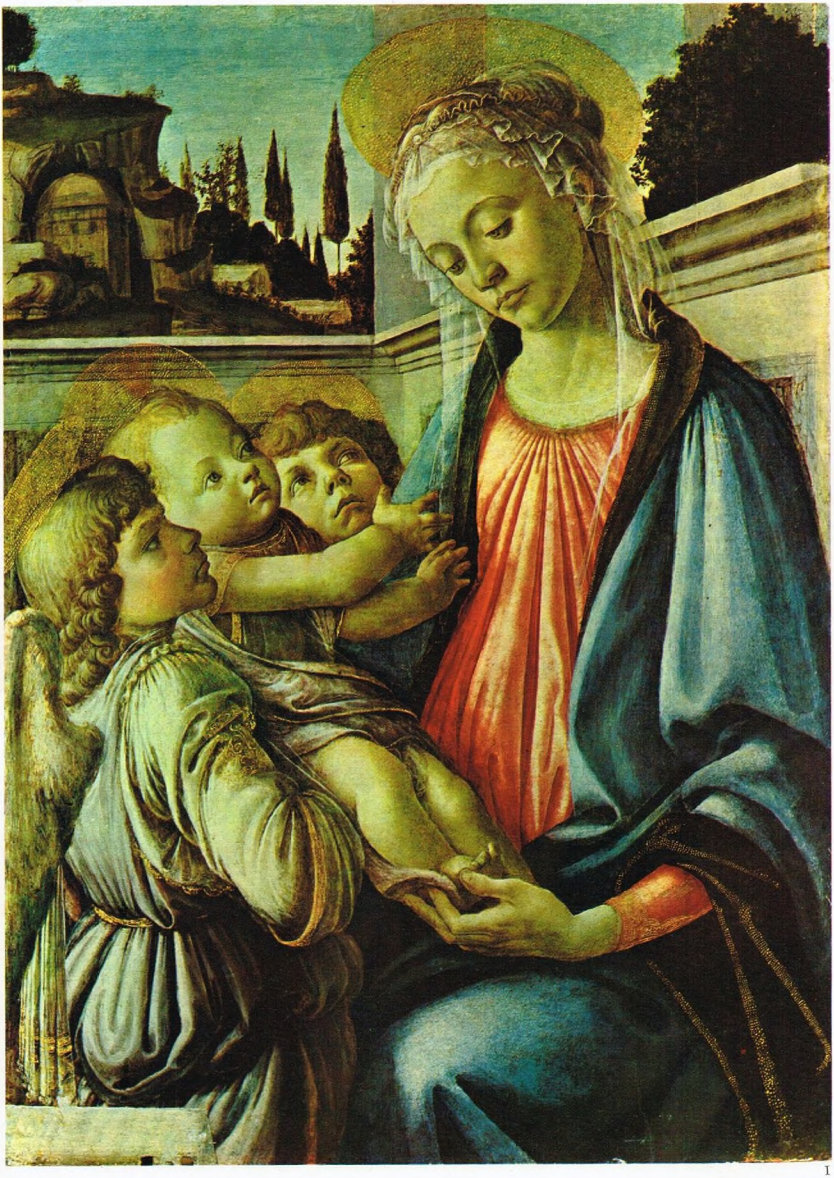
XII - La Virgen de la granada (diámetro 170 cm) - Florencia, Galería de los Oficios - *Junto con* La Virgen del Magnificat, *que la antecede en cinco o seis años, esta* Virgen de la granada *es uno de los famosos "tondos" botticellianos. Inscritas dentro de su forma circular, especialmente dilecta al artista, las figuras se desarrollan con ritmo lento, determinado por la circunferencia que les sirve de marco y contención.*

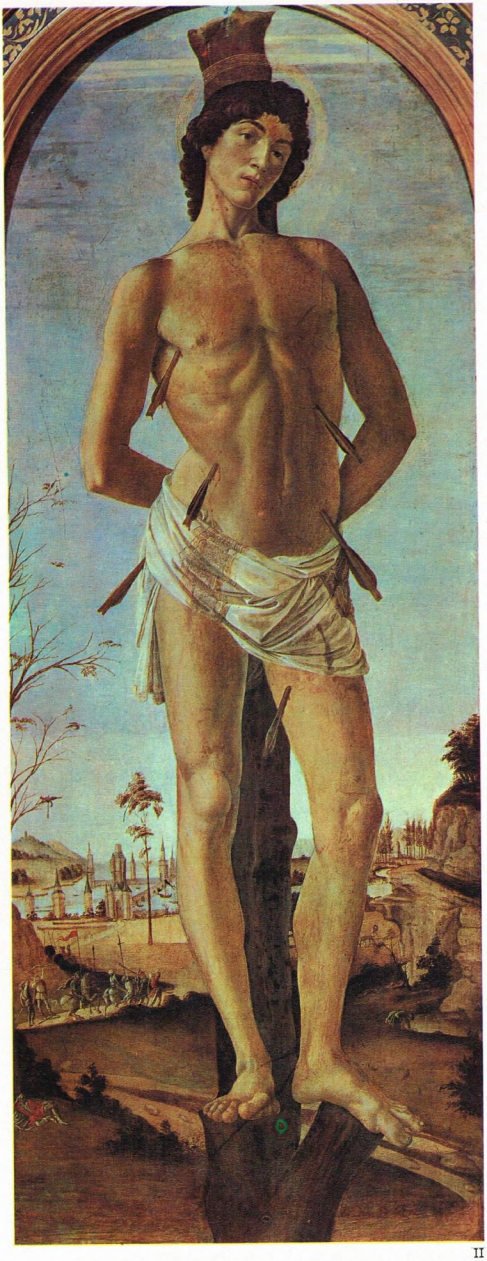
XIII - La Piedad (cm 140 x 207) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Este cuadro, que podría quizás identificarse con el que se encontraba antiguamente en el convento de San Paulino de Florencia, fue pintado en el último decenio del siglo y es ya típico del estilo final del maestro. La escena está impregnada de esa inquietud que perturba la lírica visión botticelliana con formas tensas y líneas quebradas.*

XIV - XV - Alegoría de la Calumnia (cm 62 x 91) - Florencia, Galería de los Oficios - *En esta escena compleja tomada literalmente de un texto clásico y pintada por Botticelli alrededor de 1495, en el momento de más intensa predicación de Savonarola, el maestro no recoge ya del mundo antiguo las gozosas fábulas profanas sino tan sólo las rígidas alegorías claramente moralizadoras.*

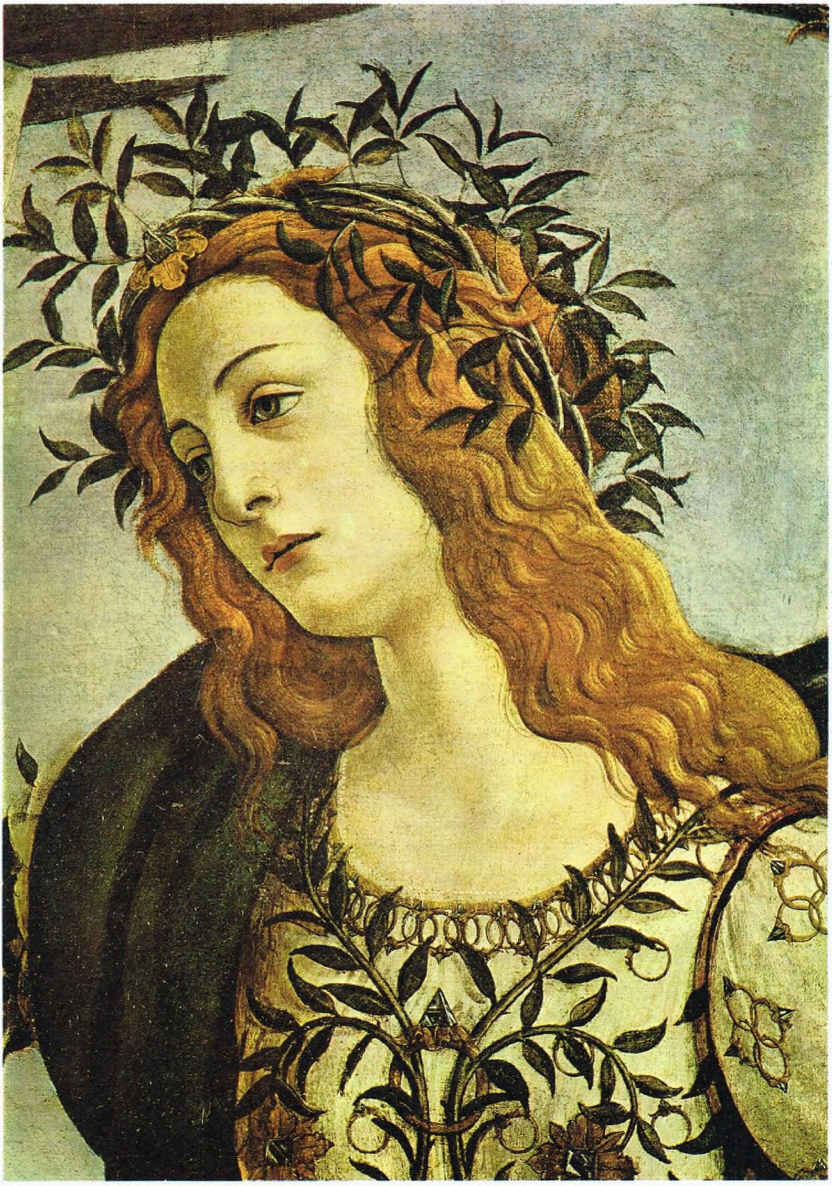
XVI - La Natividad (cm 107 x 74) - Londres, Galería Nacional - *Los dramáticos sucesos a los que alude la sibilina inscripción griega de la parte superior parecen reflejarse en el convulso abrazo de los ángeles y en las actitudes dolorosas de las figuras principales. La obra, que pertenece al momento de más intensa crisis espiritual de Botticelli, fue pintada, como lo indica la inscripción, en los primeros meses del año 1501.*

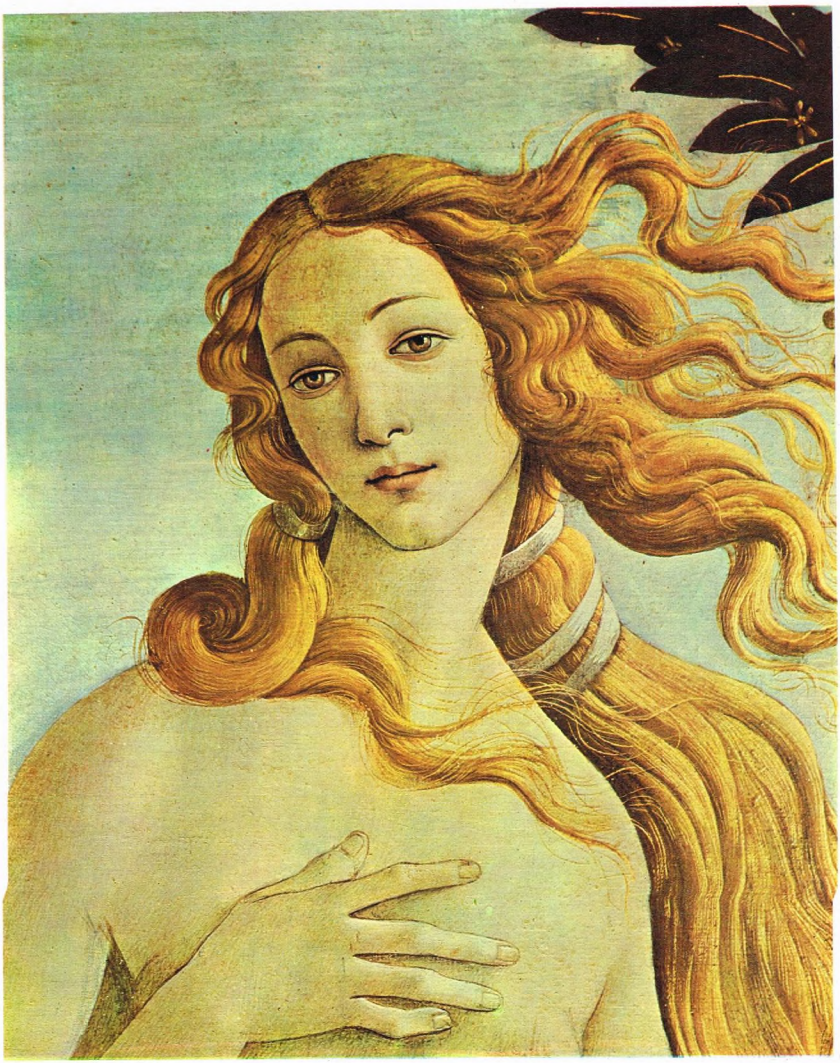
XVII - La Virgen del Magnificat (diámetro 115 cm - detalle en la portada) - *El tondo, del que se reproduce el bellísimo detalle de la cabeza de la Virgen, fue pintado hacia 1482 y es posterior en escaso tiempo al regreso de Botticelli de Roma, adonde se había trasladado en 1481 para trabajar en los frescos de los muros laterales de la Capilla Sixtina.*

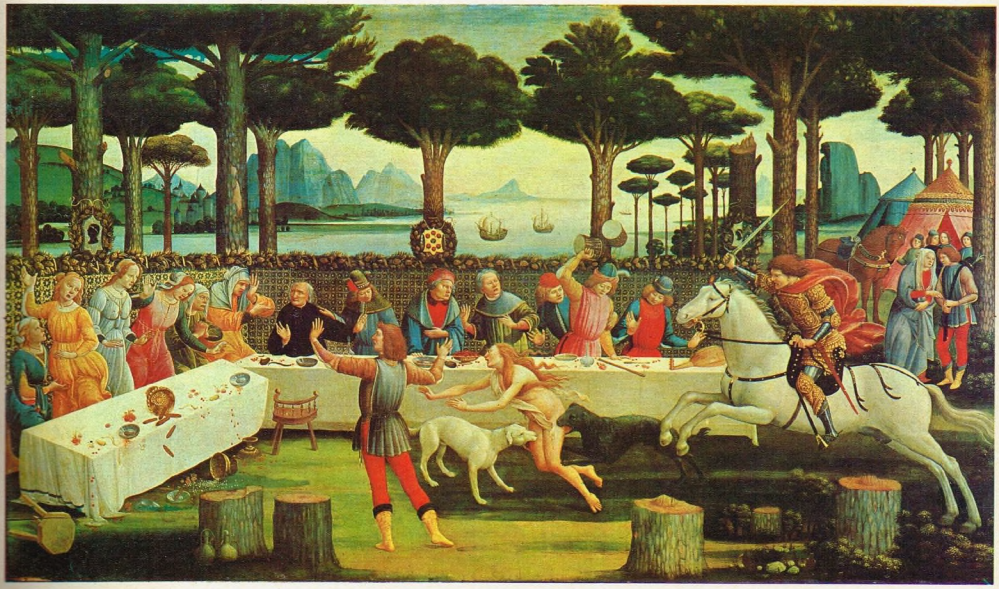




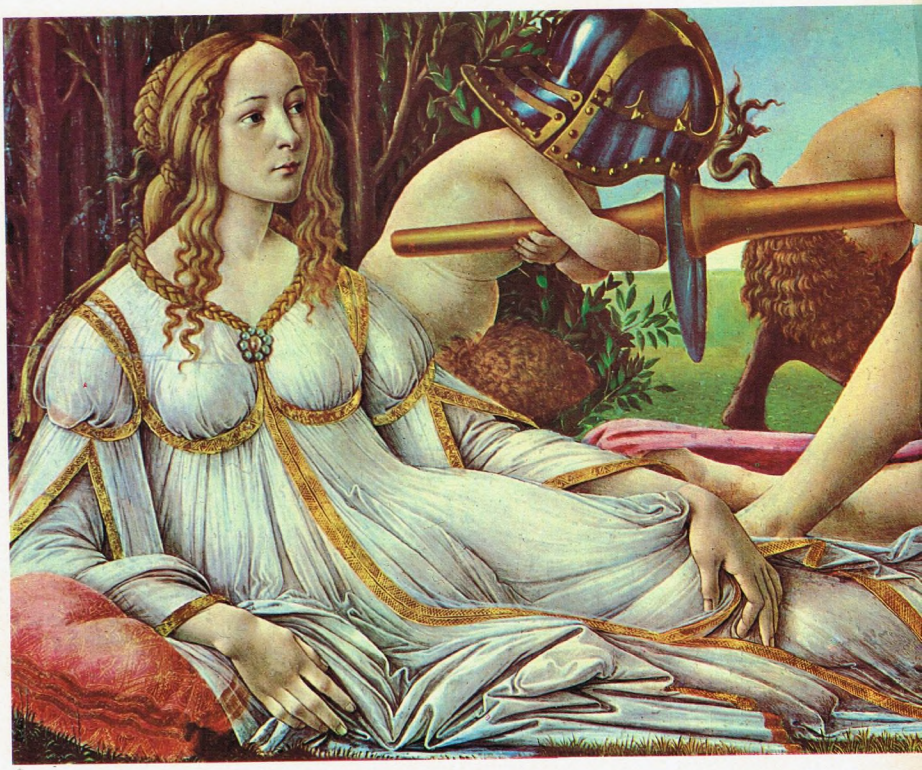
III



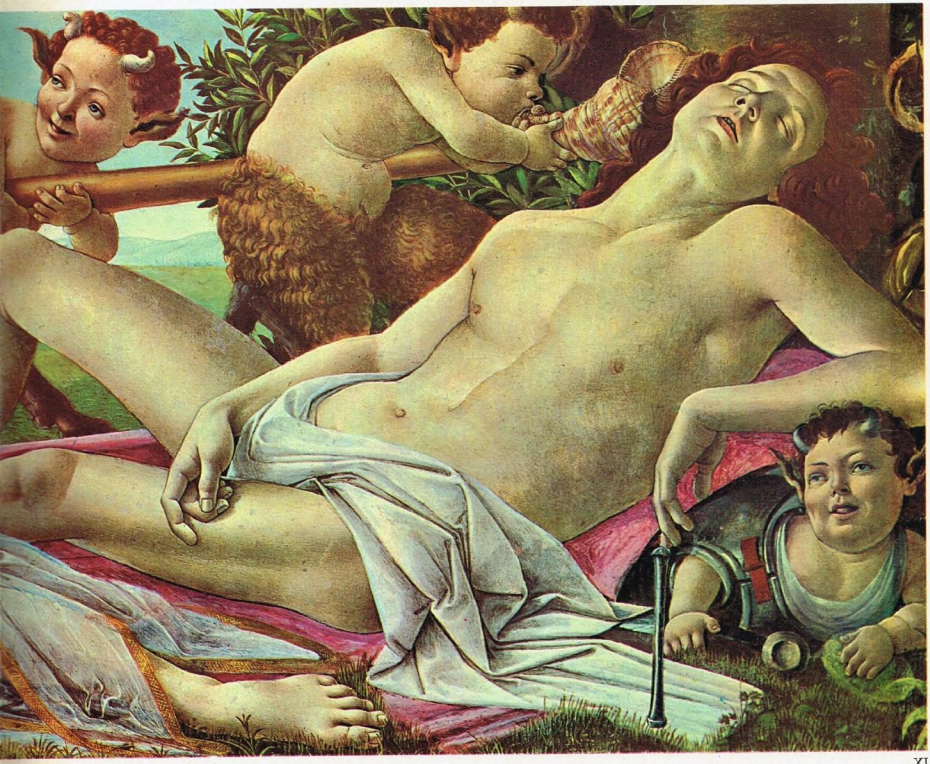




IX

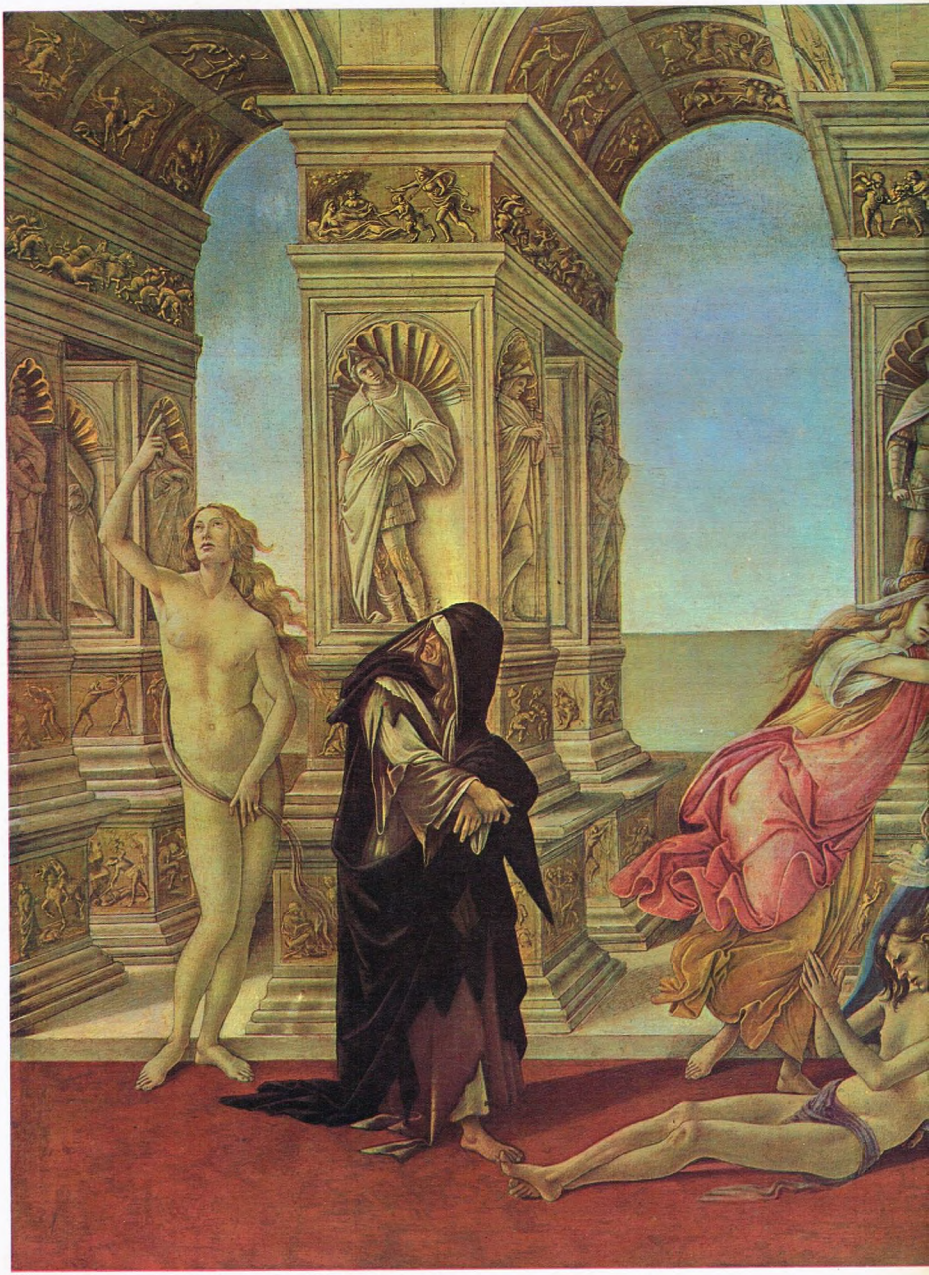


X



XI

XIII



EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

La obra de Sandro Botticelli es una de las que en nuestros días gozan de mayor popularidad. Sus Virgenes *pensativas, su melancólica* Venus, *su enigmática* Primavera *seducen al común de los mortales y han alcanzado tan vasta difusión a través de reproducciones (de calidad no siempre encomiable, aunque a veces perfecta) que han llegado a ser de las imágenes artísticas más familiares para el gran público. Pero si bien éste, en la actualidad, acepta sin discusión tan hermosas creaciones del singular maestro florentino, entre los críticos e historiadores del arte no hay unanimidad de opiniones al respecto, e inclusive se encuentran autores contemporáneos que consideran con olímpico desdén al pintor predilecto de la corte de los Médicis. A decir verdad, la posteridad no ha sido generosa con Botticelli, quien ya al final de su vida bebió la amarga copa de la indiferencia y el olvido, al punto de que, según lo afirma Vasari (quien tampoco supo apreciarlo en su justo valor) murió en la miseria. Su obra, luego de la desaparición del artista, dejó de interesar, durante centenares de años, a un público ávido de las novedades que el arte, cada vez más alejado del enfoque botticelliano, le iba ofreciendo en el curso de las mutaciones del gusto que señalaron los días del Alto Renacimiento, del barroco y del rococó. Fue preciso llegar al siglo XIX, y muy especialmente a la aparición del prerrafaelismo inglés, para que se renovara el interés por este maestro del* Quatrocento *que, sin embargo, nunca ha conquistado el aplauso unánime de la crítica "ilustrada", cuyos juicios, en este caso, suelen ser extrañamente divergentes.*

En el siglo XV, por ejemplo, se admiraba el "aire viril" de los cuadros de Botticelli, y en los comienzos del XVI, Miguel Ángel, espíritu abierto y generoso, demostró su admiración por este predecesor ilustre cuando veló —al serle encargada la decoración de la Sixtina— por la conservación de los frescos que Sandro había ejecutado en esa capilla, mientras no vaciló en dejar destruir los de otros pintores, que no estimaba. Pero cuando, después de largo silencio, vuelve a hablarse de Botticelli, nos encontramos con que Ruskin atribuye a sus obras una "languidez femenina" y Salomón Reinach proclama que el autor de La calumnia *"halló a sus adictos más entusiastas entre los neurasténicos del siglo XIX". Tan contradictorios pareceres siguen formulándose hoy mismo, cuando la perspectiva histórica debería permitir ya un juicio definitivo acerca de Botticelli, juicio que, por otra parte, a nuestro entender, no debe ser adverso sino favorable a la originalidad y la perfección de sus creaciones. Uno de los motivos por los cuales la crítica mira con recelo a Botticelli es la circunstancia de que no se le ubica bien en el vasto movimiento renacentista, en razón de que sus obras presentan ciertos caracteres llamados "arcaizantes" por algunos, pero que en realidad no lo son.*

La verdad es que en el siglo XV no ha habido una tendencia artística uniforme y orientada hacia una meta precisa, sino varios movimientos, de los cuales, en última instancia, triunfó uno solo, pero que constituyeron todos ellos experiencias valederas tendientes a superar las formas medievales y expresar una nueva visión del mundo. Botticelli fue el representante de uno de esos movimientos; Masaccio representó a otro, y Piero della Francesca y Antonio del Pollaiolo fueron exponentes de dos más. Masaccio fue el más realista; Pollaiolo, el más expresionista; Piero, el más científico. Y Botticelli aparece como el más idealista de los cuatro, aquel que traduce mejor el espíritu neoplatónico del Humanismo prevaleciente en el círculo intelectual de Lorenzo de Médicis. Entre la realidad sensible de Masaccio, la realidad hiperbólica del Pollaiolo y la realidad geométrica de Piero della Francesca se sitúa esa realidad idealmente soñada que es la de Botticelli, y que también es aquella de la cual, a partir del siglo XVI, más y más se fueron alejando los pintores en el curso de las centurias siguientes. Esto explica por qué perdió significación para ellos el estilo botticelliano, aunque quizá haya sido el más claro traductor de la concepción humanista. Algo parecido ocurrió más tarde con la obra del Greco, no menos descartada u olvidada por quienes, como Palomino, sólo vieron en ella "crueles borrones" sin advertir la riqueza de su carga espiritual.

Hubo, sin duda, una angustia en Botticelli. Y ella nos aproxima más a él. Una angustia, un conflicto entre su sentimiento religioso, evidentemente muy vivo, y su no menos evidente aspiración a vivir sus días de este mundo con una plenitud feliz

que, en el fondo de su alma, consideró inalcanzable. En ese Prerrenacimiento que Merejkowsky definió tan acertadamente como el siglo de la "resurrección de los dioses", y en el que en Italia se jugó al paganismo sin mengua del oficial sentir cristiano, Botticelli se nos aparece como el pintor más lleno de añoranza de la belleza, tal como pudieron concebirla Fidias y Apeles, el más consciente de esa fugacidad de la existencia plena que fue cantada en melancólicos versos por Lorenzo el Magnífico y, al mismo tiempo, como el más zaherido por la sensualidad, a veces brutal, de su tiempo. Su ideal femenino lo tradujo en forma personalísima y definitiva en sus figuras, imaginadas o deducidas de lo real; en la Séfora de sus Episodios de la Vida de Moisés, en su Lucrecia Tornabuoni, en su Nacimiento de Venus o en su Virgen del Magnificat, y no requiere descripción: es de la más pura belleza y está envuelto en un halo de melancolía. Alta, delgada, flexible, pensativa, esa mujer ideal tiene cuerpo adolescente y expresión intelectual. Y esa joven, en quien se adivina que lo mental domina a lo físico, no es del gusto de todo el mundo. Su tipo refinadísimo sólo ha atraído, en sucesivas épocas, a los menos. Uno de ellos fue el gran escritor de nuestro siglo, Marcel Proust, que nos refiere cómo Swann, el protagonista de su magna obra, se enamora de Odette porque descubre en ella un vivo parecido con una de las Hijas de Jetró pintadas por Botticelli en la Capilla Sixtina. Proust nos da quizá la clave del misterio por el cual Sandro es revalorado en nuestro tiempo: el tipo femenino predilecto de otras épocas no ha sido el botticelliano, mas la profunda transformación que se viene operando a partir del 1900 en el status de la mujer ha producido, entre otras cosas, una reversión del gusto que nos hace apreciar mejor una femineidad de tales características. Obsérvese, al respecto, la admiración masculina que rodea a actrices como Greta Garbo y otras de análoga personalidad, tan opuesta a la que juzgaron atrayente Ticiano, Rubens, Boucher o Courbet.

Pero, independientemente de los aspectos relacionados con el gusto, con la moda o con el juicio popular acerca de Botticelli, es preciso valorar lo que de su obra repercute en el arte del siglo XX. Desde luego, existe una afinidad entre el enfoque del maestro florentino y el de los pintores figurativos modernos que, por desentenderse de una reproducción objetiva de la realidad, han descartado una serie de recursos del lenguaje pictórico utilizados en el Alto Renacimiento y en los períodos barroco y rococó, y se conforman con aludir a lo real mediante formas significativas definidas por un trazo de contorno, animadas por tintas planas y desprovistas de corporeidad fingida. Nos referimos en particular a maestros como Matisse, Braque o Picasso, y a quienes operan en el mismo terreno. Para estos artistas, como ocurrió hace mucho tiempo con los pintores que integraron las filas del llamado "gótico internacional", el arabesco compositivo es elemento esencial de su expresión. Ahora bien, Botticelli tuvo magistral dominio de ese arabesco.

Hemos definido en otra oportunidad (*) lo que es el arabesco en un cuadro. Es un factor de movilización dinámica de la superficie bidimensional en que opera el pintor. Una vez trazada la composición, mediante ciertos acentos, subrayando ciertos perfiles o destacando ciertos detalles, el artista hace que sutiles marcas actúen como jalones de un itinerario ideal que la mirada del espectador recorre para bien gozar la obra de arte. Es algo así como un derrotero plástico, abierto, sincopado, a menudo sinuoso e intrincado, que el pintor propone a su público para que explore con felicidad su cuadro. Trátase, en todos los casos, de indicaciones virtuales: sólo en la mala pintura se dan trazados obvios de la composición. Examinando atentamente obras tales como Marte y Venus o La Primavera, descubriremos la combinación rítmica de formas y de perfiles mediante la cual Botticelli determina la perfecta unidad de todos los elementos de su tabla, elementos que a primera vista pueden aparecer aislados uno del otro, como suele ocurrir en las pinturas medievales.

Además, Botticelli, en su calidad de pintor de temperamento eminentemente intelectual, da prioridad absoluta, en sus realizaciones, a la función significativa del trazo. Y bajo este aspecto, también, su lección conserva vigencia en muchos de los pintores actuales.

(*) Véase Payró, Julio E.: *Qué es el "fauvismo"*. Editorial Columba, Buenos Aires, 1960, págs. 42-43.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones: Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. N° 13-58 • Bogotá — Pesos 10.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José — Colones 6.50

*** CHILE**
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago — Escudos 3.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España N° 344 • San Salvador — Colones 2.80

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona — Pesetas 50.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala — Quetzales 1.—

HONDURAS
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa — Lempiras 2.—

(I) MÉXICO
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma. Bolívar 154 • México D. F. — Pesos 12.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur N° 302 A • Managua — Córdobas 6.50

PANAMÁ
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá — Balboas 1.—

*** PERÚ**
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima — Soles 30.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan — Dólares 1.—

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana • Mercedes N° 49 • Sto. Domingo — Pesos 1.—

URUGUAY
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo — Pesos 12.—

*** VENEZUELA**
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas — Bolívares 4.50

* *Distribución a partir del 14 de agosto de 1964.*
(I) *Fecha de aparición en México: 25 de agosto de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 69 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU LUCA 2223 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
3-VI-64